ウフィツィ美術館——メディチ家より長く生きた美術館

1737年、メディチ家最後の一人は一族の美術品を譲る条件をひとつだけ出しました。何ひとつフィレンツェから持ち出さないこと。その一文から生まれた美術館を、一族が集めた作品と、収蔵品が耐えてきた災厄からたどります。

表紙: ヴィーナスの誕生 · 1480 · サンドロ・ボッティチェッリ · ウフィッツィ美術館

世界の美術館シリーズ

ウフィツィ美術館 — メディチ家より長く生きた美術館

一七三七年、メディチ家最後の一人は、家の美術品をトスカーナ国家に譲りました。条件はひとつだけ、そのどれもフィレンツェから出してはならない。アンナ・マリア・ルイーザに世継ぎはなく、彼女が譲らなかったこの一条が、ウフィツィが今も残っている理由です。

本書は十の章で収集をたどり、その署名までの四百年もあわせて追います。王冠を持たずに統治し、祭壇画のなかに自分たちを描き込ませた商人の一族。ボッティチェッリとともにキリスト教の壁へ戻ってきた異教の神々。ヴァザーリが建てた役所が彫刻で埋まり、ほとんど偶然に画廊になっていく過程。世界そのものを収めるために造られた八角形の部屋、トリブーナ。行儀よく収まることを拒んだカラヴァッジョとパルミジャニーノの絵。そして持ち主がいなくなったあとに来たもの、洪水と爆弾、それでも開きつづけた美術館。

一点ずつ、私蔵の山がどのように公共の美術館になったのかを。

MUSESCOPE エディション

世界の美術館シリーズ · 日本語版
初版 2026年 · 2026年8月7日 改訂
文・調査 MuseScope
作品図版はUffizi Galleries所蔵およびウィキメディア・コモンズより。詳しいクレジットは巻末に記載しています。
本文・翻訳・デザイン © 2026 MuseScope。クリエイティブ・コモンズ 表示 - 改変禁止 4.0 国際 (CC BY-ND 4.0) の下で提供されています。
この PDF は MuseScope のクレジットを明記すれば、変更を加えずに複製・再配布できます。
作品の複製および第三者提供の素材はこのライセンスの対象外で、各クレジットに記載された権利状態が適用されます。
元の記事は MuseScope のウェブサイトで読めます。
読む・聴く・さらに探すなら musescope.app
サポート: support@musescope.app
Instagram: @musescope.app

目次

第一部　最後のメディチ　04

第二部　一族が物語を手にする前　07

第三部　王冠なしで統治する　12

第四部　異教の神々が戻ってきたとき　17

第五部　芸術家が英雄になるまで　23

第六部　共和国が宮廷になったとき　29

第七部　一つの部屋のなかの世界　32

第八部　おとなしくしなかった図像　36

第九部　コレクションが公のものになったとき　44

第十部　持ち主のあとの美術館　46

本書で取り上げる作品　49

出典・参考文献　51

続きは MUSESCOPE アプリで　52

エレオノーラ・ディ・トレドとその息子ジョヴァンニ・デ・メディチの肖像・1544・ブロンズィーノ・ウフィツィ美術館

第一部　最後のメディチ

一族が終わったあとに残るもの

1737年、ジャン・ガストーネ・デ・メディチが世継ぎを残さずに世を去りました。大公家の本流はこれで終わります。この一族はそれまでに銀行家、公爵、教皇、王妃、収集家、政治的な生き残り、そして途方もない量の一族伝説を生んできました。残ったのは妹のアンナ・マリーア・ルイーザ、最後の一人です。どんな文書も次のメディチの統治者を作り出すことはできません。文書に決められるのは、一族が積み上げてきた品々の行く先だけでした。

彼女は七十歳でした。プファルツ選帝侯の妻として四半世紀をデュッセルドルフで過ごし、夫を亡くし、若い女性として離れたフィレンツェに帰ってきていました。生きている子はいません。彼女から相続しうる者は、すでに全員が死んでいました。

アンナ・マリーア・ルイーザ・デ・メディチの肖像 · 1690 · アントニオ・フランキ · ピッティ宮殿

一族の財産は宮殿、別荘、教会、倉、画廊を埋めていました。古代の彫像が、絵画、宝石、写本、科学器具、一族の肖像、代々買い集められた珍品と並んでいます。メディチ家が自ら注文したものもあります。婚姻、相続、購入、交換で入ってきたものもあります。合わせると、それらはこの一族が確かに重みを持っていたという物質的な証拠でした。

トスカーナはまもなく新しい王朝に相続されます。こうした継承では、コレクションは新しい持ち主について行くのが常です。絵は別の宮廷へ送られます。古代の彫像は分けられます。一族の肖像は、フィレンツェから遠い部屋の名もない飾りになります。一緒にあることで意味を持つようになった品々が、別々の家と別々の国へ散っていきかねませんでした。

危険は名作が何点か出ていくことだけではありません。切り離せば、コレクションが何かを語るための関係そのものが切れます。血筋、趣味、婚姻、征服、信仰、権力。メディチ家の統治をアンナ・マリーア・ルイーザは救えません。その物質的な記憶が崩れるのを防ぐことは、できました。

1737年10月31日、彼女は「家族協定」と呼ばれる文書に署名します。ハプスブルク・ロートリンゲン家の後継者との取り決めの一部です。文書は持ち出してはならないものを列挙します。画廊、絵画、彫像、蔵書、宝石その他の貴重品、いずれも首都と大公国の領域から出してはならない。そして理由を述べます。その理由は、それを書いた王朝より長く生き延びました。すべてはとどまるべきである、協定の言葉によれば、国家の飾りのため、公衆の役に立つため、そしてよそ者の好奇心を引き寄せるために。

いまの一節をもう一度お読みください。1737年、血筋の終わりに立つ子のない寡婦が、見知らぬ他人の好奇心を王朝の条約に書き込み、それを一族の財産をその場に残す理由にしたのです。

通俗的な説明では、最後のメディチが美術館をフィレンツェに贈ったことになっています。法的な実態はもっと遅く、もっと乾いていました。ウフィツィはまだのちの公共施設ではありませんでしたし、アンナ・マリーア・ルイーザが気前のよい署名一つで近代美術館を作ったわけでもありません。協定がしたのは、メディチ家のコレクションをトスカーナの継承に結びつけ、持ち出しと分散を防ぐ条件を付けることでした。

それでも結果は一族の忠誠をはるかに超えました。トスカーナに残ったコレクションは、この国家の輪郭の一部になり、来訪者を引き寄せ、研究を支え、品々のあいだの関係を保つことができます。一点ずつ別の相続人について行っていたら、その関係は失われていました。

アンナ・マリーア・ルイーザが守ったのは一族の過去であって、その未来の使い道すべてを設計したわけではありません。どの絵が教科書を占めるか、どの画家が再発見されるか、ボッティチェッリのヴィーナスが何度複製されるかを、彼女は知りようがありませんでした。連続性は確保しましたが、その連続性が生む歴史までは制御できませんでした。六年後に亡くなります。

そこからウフィツィの歴史は変わった形をしています。もっとも明快な始まりが、ほとんど終わりの位置にあるのです。一族は当てにしていた未来を失い、その過去がなお語りうる品々を守ろうとします。

これらの品はなぜそこまで重要になったのでしょうか。なぜ絵や彫像や部屋が、称号や血筋に代わる存続を与えたのでしょうか。答えるには、メディチ家に金と影響力はあっても王座はなかったフィレンツェに戻る必要があります。しかも、彼らの語り口がまだ支配的でなかった、さらに前から始めなければなりません。

アンナ・マリーア・ルイーザ・デ・メディチの肖像 · 1690 · アントニオ・フランキ · ピッティ宮殿

第二部　一族が物語を手にする前

三つの聖母と、人を欺く競走

ウフィツィのお決まりの語りは、巨大な聖母子像から始まります。並べて見ると、チマブーエは古めかしく、ジョットはより堅固で空間的に見え、ルネサンスへの道が開くかのようです。この比較は役に立ちます。ただしこれらの絵は、美術史の競走の一区間になる前に、聖なる物でした。

サンタ・トリニタの荘厳の聖母 · 1290 · チマブーエ · ウフィツィ美術館

チマブーエの《サンタ・トリニタの荘厳の聖母》は、写実絵画の初期段階を示すために描かれたのではありません。金地は聖母をふつうの天候とふつうの時間から取り出します。その大きさが権威を定めます。天使たちは入り組んだ玉座のまわりに列をなし、下に預言者たちが現れます。画面の平坦さは、チマブーエが奥行きを思い描けなかった証拠にはなりません。彼は必要な場所で奥行きを使い、同時に聖なる序列を保っています。この絵にとって、それは現実の部屋という錯覚より大事でした。

ドゥッチョの《ルチェッライの聖母》は、シエナの画家がフィレンツェの信心会のために描いたもので、「純粋にフィレンツェ的な始まり」という考えをただちに乱します。長い線、浮かぶ天使、貴重な表面は、未完成のジョットではなく、別種の聖なる臨在を作り出しています。

玉座の聖母 · 1300 · ジョット · ウフィツィ美術館

ジョットの《玉座の聖母》、ふつうオニサンティの荘厳の聖母と呼ばれる板絵は、身体の関係を変えます。玉座はより説得的に奥へ開きます。衣の下で聖母の身体に重みがあります。膝と胴と座面がつながって感じられます。天使たちは重なり合い、それぞれ違う位置を占めます。聖なる姿がありふれたものになるのではありません。その身体が、より想像しやすくなるのです。

ジョットは身体をより想像しやすくし、空間をより説得的にしました。ただしその変化を「始まり」に仕立てるのは、あとから振り返る美術館です。これらの絵の前で最初に祈った人々は、歴史の果てでレオナルドが待っているのを見てはいません。彼らが向き合っていたのは聖なる像であって、年表ではありません。

作品が美術館に入ると、比較が新しい意味を作りました。別々の教会と別々の共同体のために描かれた絵が、いまや一つの発展の連続する段階として現れうるのです。

金地だって動きます

シモーネ・マルティーニとリッポ・メンミの《聖アンサヌスと聖マッシマを伴う受胎告知》は、単線的な進歩という図式の貧しさをさらにはっきり示します。天使は文様のある翼をつけ、速度で身体を反らせて入ってきます。言葉がその口からマリアへ飛びます。マリアは身を引き、外衣を引き寄せます。芝居がかった恐慌ではなく、その場での身構えです。金地は残っていて、人間の緊張は正確です。

量塊と遠近法に取りつかれた歴史は、ここで線と文様と抑制がしている仕事を過小評価しがちです。説得力のある部屋がないからといって、場面の劇性が減るわけではありません。劇性は、精緻に統御された世界へ闖入が入ってくることから生まれます。

フィレンツェは一つの視覚的解決へ一直線に進んだのではありません。教会、信心会、同業組合、商人、競合する家々が、それぞれの必要のために作品を注文し、古い言語と新しい言語は並んで生き続けました。

聖アンサヌスと聖マッシマを伴う受胎告知 · 1333 · シモーネ・マルティーニ · ウフィツィ美術館

金ずくめで現れた競争相手

ジェンティーレ・ダ・ファブリアーノの《東方三博士の礼拝》は、この競い合うフィレンツェに属します。市でもっとも富裕な一人パッラ・ストロッツィが、一族の礼拝堂のために注文しました。画面は織物、動物、宝石、遠景、そして既知の世界の富を幼子のもとへ運ぶかのような行列で埋まっています。聖なる物語が地上の壮麗さの機会になるのは、信仰が欠けているからではなく、信心と社会的な誇示がここで一緒に働いているからです。

ストロッツィの例が大事なのは、メディチ家が「文化を理解した唯一の一族」として登場するのを妨げるからです。フィレンツェにはすでに、驚くべき作品を注文できる庇護者がいました。メディチ家は庇護をより広い正統性の網の支えにすることに、のちに並外れて長けていきますが、美と地位の結びつきを発明したのは彼らではありません。

パッラ・ストロッツィのその後の政治的運命が、対立を鋭くします。彼は趣味の勝負に負けた裕福な庇護者にすぎなかったのではありません。メディチ家の優位を脅かすだけの力を持つ一族の人でした。1434年にコジモが追放から戻ると、パッラ自身が追放されます。壮麗な祭壇画はフィレンツェに残り、それを注文した男は残りの生涯を市の外で過ごしました。

東方三博士の礼拝 · 1423 · ジェンティーレ・ダ・ファブリアーノ · ウフィツィ美術館

この反転は絵にもう一つの意味を与えます。この絵は、メディチ家が政治的には打ち負かし、市の文化からは消し去れなかった競争相手の世界の自信を保っています。ウフィツィは一族の成功を記録すると同時に、その競争相手の作品も保存しています。後者は、フィレンツェが完全に彼らのものだったことは一度もない、と思い出させます。

もう一点は地図をイタリアの外へ広げます。《ポルティナーリ祭壇画》はブルッヘでフーゴー・ファン・デル・グースが、メディチ家の金融の圏内で働いていたフィレンツェの銀行家トンマーゾ・ポルティナーリのために描きました。記念碑的な規模でフィレンツェに到着し、すでにできあがった外来の視覚言語を持ち込みます。羊飼いたちの顔は風雨に晒され、手は荒れています。ガラスが光を受けます。涙、髪、藁、布地が、フィレンツェの画家たちがついに間近で研究できる精度で描かれています。この祭壇画は北方の芸術のほうが進んでいたと証明したのではありません。フィレンツェが国際的な画像の経済の中で働いていたことを示したのです。

この絵がたどった道は、文化の背後にあった網も露わにします。ブルッヘに駐在するフィレンツェの銀行家がネーデルラントの画家に注文し、それをフィレンツェの教会へ送る。金融はルネサンスの代金を払っただけではありません。視覚的な経験を国境の向こうへ動かしていたのです。

メディチ家が私たちの物語の中心に来るころには、この市はすでに、芸術が宗教、家族、名声、競争、国際的な交換にどう仕えうるかを知っています。彼らの功績はこの仕組みを無から作ることではありません。この仕組みの外側で一族を思い描くのを、ますます難しくしていくことです。

ポルティナーリ祭壇画 · 1475 · フーゴー・ファン・デル・グース · ウフィツィ美術館

東方三博士の礼拝 · 1500 · サンドロ・ボッティチェッリ · ウフィツィ美術館

第三部　王冠なしで統治する

追放が仕組みを見せる

1433年、コジモ・デ・メディチは逮捕され、追放されます。一年後には戻っていました。この反転が、めずらしい種類の権力を露わにしました。コジモに王冠はなく、王宮を指揮してもいません。それでも銀行の取引関係、政治的な同盟者、被護者、支持者が、彼を長くフィレンツェの外に置いておくことを難しくしていました。

その関係の規模は見くびられがちです。メディチ銀行はローマ、ヴェネツィア、ナポリ、ミラノ、ピサ、ジュネーヴ、リヨン、アヴィニョン、ブルッヘ、ロンドンに支店を持っていました。教皇庁の勘定も扱っています。フランドルの商人とローマの枢機卿が、同じフィレンツェの一族の資金繰りに依存することがありえました。

市は共和国のままです。役職も選挙も続き、他の家々にも重みがありました。あからさまな君主制は抵抗を招くので、メディチ家の影響力は既存の仕組みを通って働きます。コジモは君主を名乗らないまま、一私人をはるかに超えた存在になりました。

そこで評判が実用的な道具になります。君主は称号、宮廷儀礼、世襲の法に頼れます。コジモに必要だったのは、市民がメディチ家の影響力を、市そのものに織り込まれた何かとして出くわすことでした。この姓は宗教財団、図書館、建物、婚姻、貸借、義理のなかに現れます。単独の振る舞いが支配を作るのではありません。作るのは積み重ねです。

庇護はこの立場に合っていました。そしてコジモの支出は、生涯の造営と寄進で六十万金フローリンを超えたと見積もられています。その一部は修道院一つに消えました。フィエーゾレのバディア、建物だけで数万フローリン、中身にさらに数千。図書館が欲しくなると、書籍商ヴェスパシアーノ・ダ・ビスティッチに任せ、彼は二十五人の写字生を動かして二十二か月で二百巻を納めました。

礼拝堂は礼拝に仕えつつ寄進者の名を留めます。図書館は学問を支えつつ気前のよさを示します。修道院に出した金は、信仰を表し、関係を強め、市をよくすることを同時にやってのけます。私的な富がこうして公共の善として見えるようになりました。

東方三博士の礼拝 · 1500 · サンドロ・ボッティチェッリ · ウフィツィ美術館

この仕組みは反復で動きます。市民は銀行から借り、政治的な借りを作り、メディチ家が支える空間で祈り、やがて婚姻か役職を通じてまたこの一族と出会う。どの関係も単独では君主制ではありません。合わさると、対立を高くつくものにし、忠誠を得なものにしました。

だからメディチ家の権力は一枚の図で指し示しにくいのです。王冠も玉座も公式の紋章も、いつも必要というわけではありませんでした。フィレンツェの上層のありふれた組織すべてに現れることで、説得力を持つようになったのです。

コジモ・イル・ヴェッキオのメダルを持つ男の肖像・1474・サンドロ・ボッティチェッリ・ウフィツィ美術館

聖なる歴史のなかの顔

ボッティチェッリの《東方三博士の礼拝》は、同時代の権力がどれほど静かに絵の中へ入りうるかを示します。注文したのはガスパーレ・ディ・ザノービ・デル・ラーマですが、この絵は長らくメディチ家周辺の肖像を含むものとして読まれてきました。正確な同定はいまも定まりません。大事なのは、聖書の物語がフィレンツェの社会的世界を吸い込んだ、ということです。

メディチ家は聖なる主題に取って代わる必要がありません。礼拝する者たちのなかにいれば足ります。忠誠と、見知った顔と、宗教が同じ空間を占めます。

これは露骨な政治的紋章より効きました。見る人は絵を賞嘆し、知った顔を見分け、信心に加わり、そのついでに一つの社会秩序も取り込みます。これは宣伝だと誰にも言われないままに。聖なる場面が当時の関係に重みを貸し、その関係が遠い聖書の出来事を近づけます。

ボッティチェッリのもう一枚の肖像は、一族の記憶をさらにあからさまにします。名の知れない男が、コジモ・イル・ヴェッキオの横顔を刻んだメダルを手にしています。モデルの名は不確かですが、その手のなかの品は、コジモの像が当時すでにどう使われえたかを語ります。創始者は、他人が示し、また自分に結びつけられる何かになったのです。

数十年後、ポントルモがコジモをもう一度描きます。生前の肖像ではなく、新しい政治世代のための再構成でした。死んだ銀行家が、使える過去を必要とする体制の祖として戻ってきたのです。

黄金時代が血になる

ロレンツォ・イル・マニーフィコがメディチ文化のもっとも有名な代表になったのは、政治、詩、庇護、収集、人文学のあいだを楽々と行き来したからです。のちの歴史は彼の時代を磨き上げ、黄金時代に仕立てました。

1478年4月26日の日曜日、その黄金時代が殺人へ裂けます。

場所はフィレンツェの大聖堂、大ミサの最中、会衆はひざまずいていました。ロレンツォと弟のジュリアーノは別々に来ていました。式の途中、合図とともに、二人のそばに立っていた男たちが振り向きます。ジュリアーノは十九か所を刺され、大聖堂の床で死にました。首を切られたロレンツォは振り切って聖具室へ走り、重い扉が背後で閉じられます。外では、残りの陰謀が数時間で潰えました。

そのあとに起きたのは司法ではありません。陰謀者たちは政庁の窓から吊るされました。祭服のままの大司教も含めてです。遺体は何日もそのままでした。

そして市は、彼らの絵を注文しました。

コジモ・イル・ヴェッキオの肖像 · 1519 · ポントルモ · ウフィツィ美術館

公共の治安を担う「オット・ディ・グアルディア・エ・バリーア」が、ボッティチェッリを雇います。数年後に《プリマヴェーラ》を描く、まさにその画家です。吊るされて息絶えていく者たちを描かせるためでした。絵は税関の上の壁、シニョリーア宮の隣、フィレンツェの市政の中心に描かれました。八人の陰謀者、それぞれの下にロレンツォ自身が書いた嘲りの詩句が添えられます。広場を横切る者は誰でも目にしました。十六年そこにあり、1494年に破壊されます。メディチ家が追われ、市がもう思い出したくなくなった年です。

文化と暴力は別々の二つのフィレンツェではありませんでした。詩人と礼拝堂と芸術家を支えた同盟は政治的な同盟であり、それを失えば命に関わりえたのです。ヴィーナスを描いた画家は国家の報復の道具としても働きましたし、同時代の誰もその組み合わせを奇妙だとは思わなかったようです。

この陰謀はロレンツォの像も変えました。のちのメディチ家の記憶では、彼が生き延びたことが「市の安定と一族は一体である」という考えを強めます。危険は正統性へ変えられました。肖像が死んだ銀行家を創始者へ変えたのと同じことです。

ロレンツォの名声は、あとから語る者に実際的な罠も仕掛けます。メディチ家に結びつく絵がすべて彼の注文だったわけではありません。一族には複数の家系があり、ボッティチェッリの偉大な神話画は、とりわけ分家の年下の従弟ロレンツォ・ディ・ピエルフランチェスコの家と結びついています。

この区別が大事なのは、メディチ文化が一人の男の指揮する単一の計画ではなかったからです。それは一族の網であり、成員はそれぞれの事情のなかで芸術を用いました。その成功は、フィレンツェと学問と美とメディチという姓が、ますます固く結びついていったことにあります。

次に見る絵は、その結びつきがどれほど野心的で、どれほど魅惑的で、どれほど不安定になったかを示します。

第四部　異教の神々が戻ってきたとき

一つの説明を拒む庭

ボッティチェッリの《プリマヴェーラ》では、最初の出来事を見落としやすい。まさに絵が美しすぎるからです。右で、風の神ゼピュロスが逃げる女クロリスをつかまえます。その口から花がこぼれ出します。次の人物では、彼女はすでにフローラになり、花をまとい、両手からさらに花を撒いています。

中央にヴィーナスが、ほかより少し奥に立っています。その上で目隠しをしたクピドが弓を引きます。三人の女が透ける衣で踊っています。メルクリウスは庭の縁の木立のほうを向いています。人物は説明を誘うだけには見分けがつき、それでいて絵全体は解かれた謎になることを拒みます。

プリマヴェーラ · 1480 · サンドロ・ボッティチェッリ · ウフィツィ美術館

十五世紀末、この絵はロレンツォ・ディ・ピエルフランチェスコ・デ・メディチの相続人に関わる資産に記録されています。掛かっていたのは *lettuccio* の上、櫃と長椅子と昼の寝床を兼ねた家具です。この置かれ方が大事です。この絵は上流の家の持ち物であって、異教の神殿のものでも、近代の公共展示室のものでもありません。

その意味には、婚姻、多産、教育、詩、欲望の秩序づけ、オウィディウス的な変身、そしてのちに新プラトン主義と呼ばれる哲学的文化が含まれていたかもしれません。どの可能性も他を消してはいません。この作品が解釈を積み重ねてきたのは、複数の文学的・社会的・神話的な言語を同じ画面に持ち込みながら、どれか一つに全体を閉じさせないからです。

庭さえも、ありふれた背景として扱われることを拒みます。植物学者と歴史家は、そこに驚くほど多様な草花を同定しました。春、多産、婚姻、そしてメディチ家に結びつくものもあります。オレンジの木はしばしば一族に結びつけられますが、それでこの絵が単純な紋章の判じ物になるわけではありません。この庭は手入れされていると同時に不可能でもあります。季節の違う花期が同居しているのです。

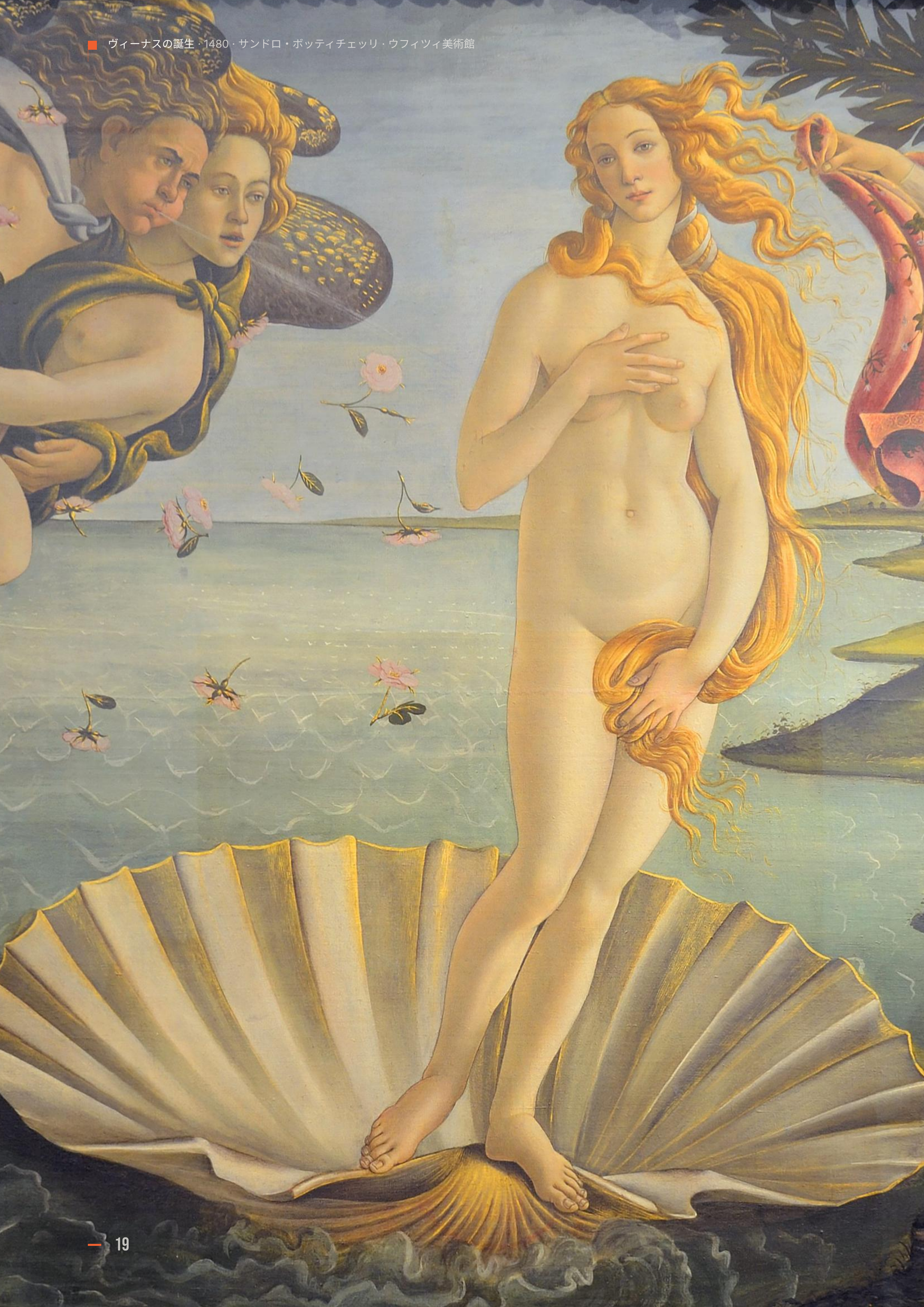
人物たちも別々の時間を動いています。ゼピュロス、クロリス、フローラは連なりを作り、ほとんど一つの変身の三コマです。優美の三女神は輪になって回ります。メルクリウスは場面の縁を守るか、払っているように見えます。ヴィーナスは動かない中心を占め、そのまわりのすべてが動きと追跡と交換と回帰を語ります。

プリマヴェーラ · 1480 · サンドロ・ボッティチェッリ · ウフィツィ美術館

この絵の難しさは、正解をまだ見つけられていないということではないのかもしれません。多義であること自体が設計の一部だった可能性があります。

この絵はよく春と愛の祝祭として説明されます。同時に、追跡と力ずくで始まってもいます。クロリスはフローラになりますが、変身は始まりにあった暴力を消しません。ボッティチェッリの優美な線は物語を単純にしません。美と不穏はすでに結ばれています。

ヴィーナスの誕生・1480・サンドロ・ボッティチェッリ・ウフィツィ美術館



ヴィーナスの誕生 · 1480 · サンドロ・ボッティチェッリ · ウフィツィ美術館

ヴィーナスがフィレンツェに着く

《ヴィーナスの誕生》と呼ばれる絵は、誕生の瞬間を描いていません。ヴィーナスはすでに海から出て、陸へ近づいています。ゼピュロスと連れの女が、彼女を岸へ吹き寄せます。花の外衣を持った女が陸で待っています。ヴィーナスは身体を覆いながら、同時に視線には完全に開かれたままです。

厳密に言えば、この身体は解剖学的に自然ではありません。首は長く、肩は落ち、この姿勢を保つのは難しく、浮いた髪は重力ではなく図案に従っています。ボッティチェッリは写実に失敗しているのではありません。優美さが統御された不可能性に依存する身体を、作っているのです。

支持体はカンヴァスで、裕福な家の装飾画に向き、大きな板より運びやすいものでした。この実務的な選択が、この作品を美術館の名声以前の世界へ引き戻す助けになります。ヴィーナスはかつて家の中の一つの品でした。いまその顔は、西洋美術でもっとも切り離しやすい図像の一つです。

広告、ファッション、政治的な抗議、アルバムの装丁、ミーム、化粧品、スマートフォンのケースに現れます。たいていの人は絵より先に彼女に出会います。ようやくカンヴァスの前に立つとき、知らない像を発見しているのではありません。すでに世界を巡っているものの、物質的な出所に会っているのです。

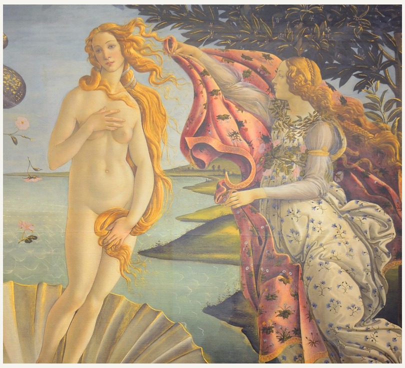
この現代の生についてはあとで戻ります。十五世紀のフィレンツェで、異教の裸体が上流のキリスト教徒の家に入りえたのは、古代が詩、教育、道徳的寓意、エロティックな可能性、そして威信を提供したからです。人文主義者はオウィディウスを読むために、あるいはヴィーナスに意味を見出すために、キリスト教を捨てる必要はありませんでした。彼らは古代の世界を新しい用途に合わせたのです。

古代は見つけ出されたのではなく、組み直された

ボッティチェッリの《アペレスの誹謗》は、その回復がどれほど能動的だったかを示します。アペレスに帰されていた古代の絵はもう存在しません。残っていたのは文章による記述だけでした。ボッティチェッリは言葉を使って、当時生きていた誰も見たことのない絵を作り直したのです。

アペレスの誹謗 · 1497 · サンドロ・ボッティチェッリ · ウフィツィ美術館

プリマヴェーラ · 1480 · サンドロ・ボッティチェッリ · ウフィツィ美術館



ヴィーナスの誕生 · 1480 · サンドロ・ボッティチェッリ · ウフィツィ美術館

アペレスの誹謗 · 1497 · サンドロ・ボッティチェッリ · ウフィツィ美術館

ですからルネサンスの古代回帰は、封じた箱を開けるだけの作業ではありませんでした。古代の文献は欠けており、彫刻は壊れて届き、話は互いに食い違い、画家は隙間を想像で埋めました。過去は、作り直されることで取り戻されたのです。

この自信に満ちた文化的世界は続きませんでした。ロレンツォは1492年に死にます。二年後、フランス軍がイタリアに入るなかでメディチ家は追放され、ドミニコ会士ジローラモ・サヴォナローラが奢侈と腐敗への攻撃に道徳的・政治的な力を与えました。

1497年2月7日、謝肉祭の最終日、その支持者たちは家々を回り、住人に虚栄の品を差し出すよう求めます。家から出てきたものはシニョリーア広場へ運ばれ、何層もの木の塔に積み上げられました。鏡、かつら、化粧品、香水、上等な衣装、カルタ、賽、チェス盤、リュートとヴィオール、詩集、そして修道士の支持者たちが淫らと判じた絵。頂にはサタンの像が据えられました。そして火を放ち、燃えるあいだ市は歌いました。フィレンツェはそれ以来これを虚栄の焼却と呼びます。

十四か月後の1498年5月23日、サヴォナローラ自身が同じ広場の同じ場所で吊るされ、焼かれました。灰は誰も聖遺物として持ち帰れないよう、シャベルでアルノ川へ流されました。

有名な話では、ボッティチェッリは自分の異教の絵を1497年の火に投じたことになっています。今日ウフィツィにある神話画を彼が破壊したという確かな証拠はありません。この伝説が生き延びるのは、満足のいく劇を差し出すからです。ヴィーナスの画家が悔いる、という劇です。実際はもっと整っていません。ボッティチェッリ晩年の宗教的な強度は変化しつつあるフィレンツェに属しますが、そのために自作の傑作を公然と焼いた場面を発明する必要はありません。

異教の神々は戻ってきました。ただし、安定した世界に戻ってきたのではありません。その美は、彼らのまわりで崩れうる政治的・道徳的文化に属しており、その文化は火をつけた者をも焼くことができました。

キリストの洗礼 · 1472 · アンドレア・デル・ヴェロッキオ · ウフィツィ美術館

第五部　芸術家が英雄になるまで

伝説より前の工房

ルネサンスの芸術家は、ふつうの労働から離れて立つ孤独な天才として想像されがちです。アンドレア・デル・ヴェロッキオの工房は、もっとよい出発点を与えます。彼の《キリストの洗礼》は共同の産物でした。複数の手が加わっており、一部は伝統的に若いレオナルド・ダ・ヴィンチに結びつけられています。

ヴァザーリはのちに、レオナルドが隣のどれよりもはるかに優れた天使を描いたので、ヴェロッキオは少年に及ばなかったことを恥じ、二度と絵具に触れなかったと書きました。この話を事実として受け取る文献上の根拠はありません。それでも重要なのは、天才の誕生に完璧な劇の形を与えるからです。弟子が教えようのない天分を現し、師は歴史が自分の脇を通り過ぎたと悟る。

芸術家の伝記は、こうして私たちの見方を組み替え始めます。私たちは工房の産物を見るのをやめ、レオナルドがレオナルドになる瞬間を探し始めるのです。

探究としての絵画

レオナルドの《受胎告知》は、奇跡の出来事を、異様な注意で研究された世界の中に置きます。前景の植物にはそれぞれ判別できる構造があり、遠景は大気の中に溶けていきます。観察は聖なる主題と競合しません。見える世界を、奇跡の内側に入れるのです。

未完の《東方三博士の礼拝》は、思考を目に見えるものにします。画面には身体、身振り、動物、建築、運動の流れが現れていますが、まだ最終的な秩序に落ち着いていません。未完が完成より自動的に深いわけではありませんが、構図を進行中の問題として見せてくれます。

聖母と幼子が静止した中心をつくり、そのまわりで世界が回り、たわみ、指し、ひざまずき、反応します。未完の状態は、一つの啓示が群衆を組織するのにどれだけの労力が要るかを露わにします。

受胎告知 · 1472 · レオナルド・ダ・ヴィンチ · ウフィツィ美術館

ドーニ・トンド · 1506 · ミケランジェロ · ウフィツィ美術館

ミケランジェロは優しい家族の場面を拒む

ミケランジェロの《ドーニ・トンド》は、婚姻と家庭という文脈でアーニョロ・ドーニが注文したもので、夫妻の第一子と結びつけられてきてもいます。正確な機会はいまも議論されています。疑いようがないのは、この絵の身体的な力です。

聖家族は、回転する身体の密な結び目をつくります。マリアは幼子を受け取るか渡すかのためにねじれます。ヨセフがその背後で身を起こします。人物は色で柔らかく塑造されたというより、色から彫り出されたように見えます。背景では裸体群が別の領域を占め、その意味は今も完全には定まっていません。

家庭向けの宗教的注文が、芸術家の権威をめぐる主張になります。ミケランジェロは主題の背後に消えません。彼の手つきが自ら名乗ります。画家の身元が、注文主の買ったものの一部になるのです。

この変化は注文主にも及びます。ミケランジェロを持つことは、もはや出来のよい聖像を持つことだけではありません。唯一無二の頭脳と接触した証拠を持つことです。名前が、品物の価値と意味を変え始めます。

ラファエロの権威は《レオ10世の肖像》で別の形を取ります。枢機卿ジュリオ・デ・メディチとルイジ・デ・ロッシを伴う絵です。かつて共和国の内側で間接的に統治した一族が、いまや教皇の宮廷を占めています。

画面は質感に富みます。ビロード、毛皮、金属、紙、そして教皇の前の彩飾写本。レオの拡大鏡と丹念に描かれた頁は学識を教皇の見せ方の一部にし、卓上の鈴はいつでも呼び出せる宮廷を示唆します。

それでも三つの顔は、勝ち誇る権威の単純な像を作りません。レオは重く、警戒しているように見えます。枢機卿たちは後ろから近づきますが、忠実な添え物には溶けません。壮麗と緊張が同じ卓につきます。ラファエロは、心理的に落ち着かないままの公式肖像を作り上げました。

十六世紀までに、芸術家は自らの資格で歴史上の役者になっていました。ヴァザーリの《美術家列伝》は1550年に出て1568年に増補され、対抗心、気質、失敗、啓示に満ちた伝記によって芸術を組織しました。ミケランジェロは、トスカーナとフィレンツェを強く優遇するその物語のほぼ頂点に立ちます。

伝記は芸術の変化を記憶に残るものにしました。技術や様式の展開を、幼年期の徴、対抗心、扱いにくい性格、あるいは決定的な出会いに結びつけられたのです。だから個々の逸話が裏づけられなくても、ヴァザーリの物語は力を持ち続けました。

この方法はまた、工房、助手、女性、名のない働き手を周縁へ押しやりました。共同の産物が、一人の天才が初めて姿を現す舞台になります。ウフィツィはのちに、この偉大な名前の連なりを目に見えるようにする作品を数多く集めることになります。

その筋書きを書くのを助けた男は、後の世代がそれを信じることを学ぶ建物も設計します。

レオ10世の肖像 · 1518 · ラファエロ · ウフィツィ美術館

第六部　共和国が宮廷になったとき

エレオノーラ・ディ・トレドとその息子ジョヴァンニ・デ・メディチの肖像 · 1544 · ブロンズィーノ · ウフィツィ美術館

影響力と統治の違い

1537年、最後の共和国が崩れ、アレッサンドロ公が暗殺されたのち、若きコジモ1世がフィレンツェ公になります。コジモ・イル・ヴェッキオは共和政の形式の内側で影響力によって動いていました。その子孫は世襲の統治、領域国家、そしてメディチ家が「同輩中の第一人者」にすぎないふりをもうしない宮廷を築きます。

コジモとエレオノーラ・ディ・トレドの結婚は、新体制をスペインと帝国の網へつなぐ助けになりました。エレオノーラは宮廷に富と所領と政治的価値をもたらします。所領を買って経営し、宗教施設を支え、王朝の未来がかかった子どもたちを産みました。彼女をブロンズィーノの肖像の見事に着飾った妻としてだけ見るのは、宮廷の像をなぞって、それを支えた仕事を見落とすことになります。

この結婚は二人の人間だけでなく、二つの政治体系を結びました。宮廷の生活は相続、家政、近づく権利、儀礼、そして安定を目に見える形で生産し続けることに依っていました。子どもは家族の一員であると同時に、政治的な証拠でもありました。

宮廷は屋敷、財政、婚姻、世継ぎ、官吏、そして統制された接近に依っていました。肖像画はこの体系に顔を与えました。

一着のドレスが国家の肖像になる

ブロンズィーノの《エレオノーラ・ディ・トレドとその息子ジョヴァンニ・デ・メディチの肖像》は、まず布地で記憶されます。ドレスがあまりに精緻に描かれているので、それが覆っている身体より存在感があるようにさえ見えます。文様は寸分たがわず反復し、贅沢が規律のように見えてきます。

エレオノーラは自然にこぼれる優しさを演じません。手は子のそばにありますが、二人とも姿勢を崩しません。ジョヴァンニは息子であるだけではありません。王朝に未来がある証拠です。その小さな身体がドレスの巨大な面を断ち切りますが、その権威を弱めはしません。

この肖像は私的な連続性を公共の情報に変えます。母であり、地主であり、宮廷の人物であり、政治的な相棒でもあるエレオノーラの役割が、乱れを許さない一つの面に圧縮されています。布地はモデルのまわりを飾っているのではありません。モデルの権力の一部です。

古い言い伝えでは、エレオノーラはこの肖像と同じドレスで葬られたとされていました。のちの埋葬衣の調査がその同定を覆します。伝説が生き延びたのは、描かれた布地があまりに本物らしく、墓まで続いていないほうが不自然に思えたからでしょう。

宮廷の肖像は、身元というものを、見られながら管理される何かに見せます。統御された表面は空ではありません。それが政治的な中身です。

The Uffizi courtyard from the Piazzale degli Uffizi

美術館ではなかった建物

1560年、コジモ1世はジョルジョ・ヴァザーリに、今日ウフィツィと呼ばれる建物群の着工を命じます。名は「役所」の意味です。この建物は主要な役所と行政機関を、統治の中心のそばに集めるためのものでした。

この出自は美術館の意味を変えます。ウフィツィは行政の建築として始まりました。コジモはより中央集権的な統治のもとに機関を集め、ヴァザーリはその集中に物理的な形を与えたのです。

この建物は官僚制を目に見えるものにもしました。官吏、記録、法廷、役所が、以前のように市中へ散っていない。国家が、統治者の座のかたわらの、まとまった存在として感じられるようになります。

五年後、同じ建築家が正反対のものを造りました。

1565年、息子フランチェスコとオーストリアのジョヴァンナの婚礼のために、コジモ1世は統治の座から川向こうの一族の邸へ通じる私的な通路を命じます。ヴァザーリはおよそ五か月で一キロ近い閉じた回廊を立ち上げました。ヴェッキオ宮を出て、ウフィツィの役所の上を走り、アルノ川に沿って曲がり、ヴェッキオ橋の上を通って川を渡ります。統治する一族はフィレンツェの中心を、そこに足を踏み入れずに横断できるようになりました。回廊が橋の上を通ることになったため、何代もそこで商っていた肉屋は立ち退かされ、代わりに金細工師が入りました。理由は臭いです。宝飾店は今もそこにあります。

この二つの注文は一緒に見るべきで、そして正反対を向いています。役所は統治を目に見えるものにし、市民が見える場所に集めました。回廊は統治者を見えなくし、通りの上へ持ち上げました。どちらもヴァザーリが同じ人物のために同じ十年のうちに造っています。

この長く統御された建物は、市を公爵の権力のまわりに組み替えもしました。今日、共和政フィレンツェの表現として称えられる作品が、やがて世襲の君主の造った建物に展示されることになります。美術館は国家より前の文化的世界を収めており、その世界がのちに解釈される場となる建物を提供したのは、その国家です。

Inside the Vasari Corridor

今日、ウフィツィを画廊以外のものとして思い描くのは難しい。だからこそ、この建物が美術館として構想されたことは一度もない、という事実は忘れられがちです。統治を調整するために設計された建物群が、やがて、以前のフィレンツェの政治的・宗教的・家庭的な図像が本来の場所から切り離され、国家と芸術の記憶として並べ直される場所になっていきました。

ヴァザーリはコジモ1世のために役所を設計しながら、彼に献じた美術史を書いていました。この重なりは近代美術館のための秘密の計画ではありません。美術館はずっとあとのことです。それでも二つの企ては、どちらもフィレンツェの権力と記憶を整理しました。役所は公爵国家の内側に、芸術家はフィレンツェを中心とする系譜の内側に。

コジモ1世のもとで、メディチ家は文化が統治され、記憶される仕組みそのものを整えられるようになりました。息子フランチェスコは、同じ秩序への欲を、はるかに小さく、はるかに奇妙な空間へ持ち込みます。

The Tribune of the Uffizi

第七部　一つの部屋のなかの世界

トリブーナ

1581年から1583年にかけて、ベルナルド・ブオンタレンティは大公フランチェスコ1世・デ・メディチのためにトリブーナを造りました。八角形で、閉じていて、意図して圧倒するようにできた部屋です。宝石、色のついた面、貝、金属、絵画、古代の身体、稀少な品々が、一つの凝縮した空間で注意を奪い合いました。

その効果は、近代の展示室に期待される静かな中立ではありません。部屋そのものが価値を演じていました。異なる土地、異なる作り方の素材が、来訪者が一点を単独で吟味する前に彼を取り囲みます。

装飾は元素を建築に変えました。上方の貝と真珠母が水を、濃い赤の面が火を呼び起こし、石は土の物質を部屋に持ち込みます。光は頂の採光塔から落ちました。宇宙は一枚の絵で表されたのではありません。容器そのものに組み込まれていたのです。

貝、宝石、古代の胴体、名高い巨匠の絵が同じ部屋を占めえたのは、芸術と科学と博物学を分ける近代の境界がまだ固まっていなかったからです。素材と装飾は、トリブーナを四大元素と宇宙の構造に結びつけていました。

コジモ1世は役所を集めました。フランチェスコは驚異を集めました。

実験、錬金術、稀少な素材、技巧への彼の関心は、私的な好奇心であると同時に宮廷文化のものでもありました。手に入りにくい品、作りにくい品は、それを所有する統治者の届く範囲を示します。稀少さが序列を目に見えるものにしました。

古代の身体、近代の所有

《メディチのヴィーナス》はヨーロッパでもっとも名高い古代彫刻の一つになりました。女神は身を覆いながら、同時に理想化された身体を差し出します。その身体は、古代の伝統、のちの修復、収集の歴史、そして数世紀にわたる複製によって形づくられたものです。

ティツィアーノの《ウルビーノのヴィーナス》は、まったく別の出会いを差し出します。裸の女が家庭的な室内に横たわり、見る者をまっすぐ見ます。背後では侍女たちが櫃の中を探しています。薔薇、ミルテ、小さな犬、家の調度が、婚姻、多産、エロティックな呼びかけ、家庭的な身元をめぐる解釈を支えてきました。

メディチのヴィーナス · 紀元前100年頃 · Attributed to Cleomenes, son of Apollodorus of Athens · ウフィツィ美術館

古代の彫刻と近代の絵画が同じ収集の文化に入ったとき、両者は時代を越えて競えるようになりました。収集家は美しい品を二つ所有しただけではありません。その比較を所有し、比較が起きる条件を握っていたのです。

この比較は、のちの来訪者、芸術家、批評家に影響していきます。部屋は、作者たちがそんな出会いを想像しなかった二つの品に、互いを問わせることができます。

古代のヴィーナスは権威と、理想の形と、古典的過去の威信を差し出しました。ティツィアーノの女は、いまここにいて、同時代的で、社会的な場所を持つように見えます。そのまっすぐな視線は、古代の女神が求めない仕方で、見る者を絵の状況の中へ引き入れます。

どちらも恒久の意味を保ちません。あの彫刻自体、生き延びること、修復、改名、展示のされ方の結果です。ティツィアーノの絵は婚姻、王朝、相続、エロティックな解釈、美術館の名声を通り抜けてきました。部屋は二つを並べられますが、変わっていくのを止めることはできません。

ウルビーノのヴィーナス · 1538 · ティツィアーノ · ウフィツィ美術館

過去は断片で届く

ほかの古代作品も同じ不安定さを見せます。《研ぎ師》、すなわちアッロティーノは、学者たちが失われた物語へ返そうとするなかで、次々と別の身元を与えられました。ニオベ群像は、母の驕りゆえに滅ぼされた神話の一家を組み立て直します。

古代の品は断片で届きました。収集家は身体を補い、名前を与え、のちの知識と趣味に従って破片を並べます。欠けた腕、怪しい頭、同定できない人物が、手を入れることを誘いました。修復された品は、古代のものであると同時に近代のものになります。

これは必ずしも欺きではありません。修復は断片を読めるものにし、展示できるものにする一つの方法でした。同時にそれは、収集家の時代を古代の身体の中へ入れることでもありました。

ニオベ群像はメディチ家に、意図せぬ緊張を差し出しました。世継ぎに取り憑かれた王朝が、子どもたちを皆殺しにされる一家の神話の残骸を所有していたのです。予言ではありません。所有者の許可なしにコレクションが帯びうる意味です。

トリブーナは、メディチ家の所有をもっとも凝縮した形で示します。世界はここで、集められ、分類され、比較され、君主の目の下に置かれたように見えます。しかしまさにこの部屋の力が、所有の限界も露わにします。品々は一つの配置に置けます。その歴史と未来の解釈は、同じようには従いません。

コレクションが、身体と暴力を「調和したフィレンツェの偉大さ」という物語にますます収めがたい作品を取り込み始めると、この問題は鋭さを増します。

The Knife Grinder (Arrotino) in the Tribune

長い首の聖母 · 1535 · パルミジャニーノ · ウフィツィ美術館

第八部　おとなしくしなかった図像

美が奇妙になる

パルミジャニーノの《長い首の聖母》は、最初もう一枚の洗練された聖像に見えます。やがて比率が目に逆らい始めます。聖母の首は引き伸ばされています。身体は正常な構造を越えて続いているように見えます。幼子は膝の上に横たわり、眠った身体の落ち着かない重みを持っていますが、その重みは死をも示唆しえます。未完の背景に柱が立ち上がりますが、安定した建築は与えられません。

これはルネサンスの比率の達成を忘れた画家ではありません。洗練が意図された歪みになったのです。脇の小さな人物は聖ヒエロニムスで、巻物を広げながら未完の聖フランチェスコのほうへ向いています。柱は建物を約束するように見えて、決して与えません。空間も身体も尺度も、わずかに解決されないまま残ります。

美はいまや、難しさと、引き伸ばしと、ふつうの解剖への統御された拒絶に依存します。完全な自然主義へ向かって進む芸術、という馴染みの物語は壊れます。ひとたび視覚言語が確立すると、あとの芸術家はそれを試し、歪めるのです。

数十年後、カラヴァッジョはパルミジャニーノの優雅な奇妙さを、別種の落ち着かなさに取り替えます。見る者と同じ空気を分け合うほど近い身体です。

バッカスが果物の匂いのするところまで来る

カラヴァッジョの《バッカス》は、ボッティチェッリのような距離を置かずに異教の古代へ戻ります。神の装いをした若い男が葡萄酒を差し出します。傍らの果物は豊かですが、無傷ではありません。葉は丸まり、皮には染みが出て、熟れは腐りへ近づいています。

バッカス · 1593 · カラヴァッジョ · ウフィツィ美術館

この神は永遠というより、置かれた人に見えます。古典的な形象であり、同時に同時代のモデルです。葡萄酒は短い距離を越えて差し出され、その隣で果物はもう崩れ始めています。古代が、汚れた葉と火照った皮膚と腐敗の可能性を伴って、見る者の物理的な空間に入ってきたのです。

カラヴァッジョの《メドゥーサ》は、絵画そのものを攻撃的にします。この像は凸面の儀礼用の盾に描かれ、枢機卿フランチェスコ・マリーア・デル・モンテから大公フェルディナンド1世へ贈られました。血が首から噴き、顔は恐怖のその一瞬を記録しています。

メドゥーサ · 1597 · カラヴァッジョ · ウフィツィ美術館

盾は身体を守るためのものです。カラヴァッジョはそれを切り落とされた首に変えます。湾曲した面が像を前へせり出させ、描かれた表情は恐怖が死へ移る直前をつかまえます。芸術が同時に贈り物であり、武器であり、錯覚であり、画家の力の証拠になります。

この品はコレクションの政治的な生活にも属します。恐ろしい図像が威信ある外交上の贈り物として働きえたのは、技術の卓越と統御された危険が互いを強めたからです。

ベトリアへ帰るユディト · 1470 · サンドロ・ボッティチェッリ · ウフィツィ美術館

ユディトと、芸術家が選ぶ一瞬

ユディトの物語は芸術家にいくつもの瞬間を差し出し、ウフィツィ自体が複数の版を所蔵しています。ボッティチェッリはその後を二枚の小さな対作品に分けました。《ベトリアへ帰るユディト》では、ユディトと侍女がホロフェルネスの首を町へ持ち帰ります。《ホロフェルネスの遺体の発見》では、兵士たちが天幕の中で首のない身体を見つけます。殺害そのものを、ボッティチェッリは両方の画面の外に置きました。

クリストファーノ・アッローリは、今日ピッティ宮にある絵で、優雅な結末を選びました。ユディトが切り落とした首を、親密な劇の完了した結果として示します。ウフィツィにあるアルテミジア・ジェンティレスキの絵は、行為そのものを選びます。

彼女の《ホロフェルネスの首を斬るユディト》では、二人の女が、命をかけて抗う男に共同で当たっています。ユディトは身を押し離しながら、同時に剣を首へ押し込みます。侍女が男の腕を押さえます。布は身体の重みでよじれ、血は寝台を伝い、構図は息を合わせた力に支えられています。殺すことには労働が要るのです。

ホロフェルネスの首を斬るユディト · 1620 · アルテミジア・ジェンティレスキ · ウフィツィ美術館

ホロフェルネスの遺体の発見・1470・サンドロ・ボッティチェッリ・ウフィツィ美術館

アルテミジアが受けた強姦と、その後の公開の裁判は、彼女の生涯の記録された部分です。それらはこの絵の近代の受容を、とりわけそのフェミニズム的な意味を形づくってきました。確立していないのは、ユディトが画家自身の文字どおりの自画像で、絵具の中で加害者を殺しているのだ、という単純な主張のほうです。

この説明の明快さは魅力的です。暴力に私的な鍵を与えてくれるように見えるからです。同時にそれは、偉大な画家を、主題が一つ、芸術的知性の源泉が一つしかなかったかのように扱う危険も持ちます。

残された裁判記録はアルテミジアを近代の伝記に異例なほど開いており、その開かれ方が罠になりえます。彼女はカラヴァッジョの視覚世界を知り、ユディト主題の長い歴史を知り、聖書の暴力を身体的に差し迫ったものとして描くという芸術上の課題を知っていました。

彼女の寄与は、単により残酷だということではありません。ユディトと侍女は、実際的な課題を解くために身体を合わせています。ボッティチェッリはその後を帰還と発見に分け、アッローリは優雅な結果を選び、アルテミジアは行為を選びました。選ばれた一瞬が、物語全体を変えるのです。

アルテミジアの生涯は重要ですが、それだけでこの絵は説明できません。この作品は、力と光と身体と聖書の勇気をどう描くかという、より大きな芸術上の争いにも属しています。

ホロフェルネスの首を持つユディト · 1611 · クリストファノ・アッローリ · パラティーナ美術館

フィレンツェを越えるコレクション

デューラーの《東方三博士の礼拝》は、ウフィツィをフィレンツェの物語の中に閉じ込められないことを思い出させます。北方の精確さがここでイタリアに深く関わった芸術家と出会い、この絵自体は、ふつうイタリアとフィレンツェの偉大さを通して語られるコレクションへ最終的に入ります。

この時点でコレクションには、教会の注文、競合する庇護者の注文、外来の伝統、組み直された古代、宮廷肖像、エロティックな裸体、外交上の恐怖、聖書の暴力が入っています。一つの従順なメディチのメッセージを届けるには、あまりに雑多になりました。

コレクションはさらに一世紀以上ふくらみ続けます。そののち、メディチ家の本流が消えました。

東方三博士の礼拝 · 1504 · アルブレヒト・デューラー · ウフィツィ美術館

第九部　コレクションが公のものになったとき

協定と公衆

家族協定は、本流が絶えたあともメディチ家のコレクションをトスカーナにとどめる助けになりました。近代の公共美術館を一挙に作ったわけではありません。ハプスブルク・ロートリンゲン家の統治者が国家を継ぎ、コレクションを組み替え、王朝の画廊を公共施設へ変える作業を続けました。

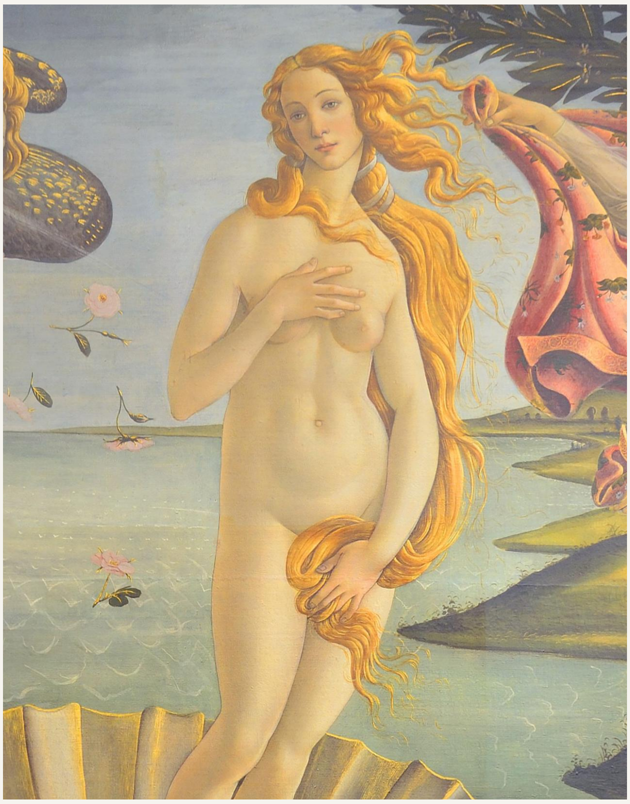
1769年、大公ピエトロ・レオポルドがウフィツィを広く公衆に開きます。メディチ家の遺産の社会的な意味を変えたのは、別の王朝でした。

公共といっても、今日の意味で無制限ではありません。立ち入りは時間、規則、社会的な期待、施設の管理に従っていました。それでも決定的な境界は動きました。この画廊は、もはや何よりまず宮廷の特権の延長ではなくなったのです。

礼拝堂や家や宮廷のために描かれた絵に、いまや美術史として出会えるようになりました。見る側の目的が変わります。信心、一族の記憶、外交的な表示は消えませんが、比較、研究、趣味、芸術の展開の探索が、ますます支配的な枠になっていきました。

作品は分類され、修復され、移され、複製され、出版され、教えられました。来訪者は画廊の歴史的な論を分かち持つのに、もう統治者との私的な関係を必要としません。

ウフィツィはルネサンスに、目に見える構造を与え始めました。



ヴィーナスの誕生 · 1480 · サンドロ・ボッティチェッリ · ウフィツィ美術館

その変化は、この物語が始まった作品にもっともよく見えます。チマブーエとジョットは、もはや別々の宗教空間で信徒と向き合ってはいません。並べて置き、一つの移行を語らせることができます。ボッティチェッリの家庭用の神話画は、一時代の公共の記念物になりえます。教皇の肖像、宮廷の像、未完の工房作が、同じ年表に入りえます。

美術館があらゆる関係を発明したわけではありませんが、関係に長持ちする舞台を与えました。

美術館とヴァザーリの筋書き

ヴァザーリは美術の歴史を、回復と展開と個人の達成として描きました。のちの美術館は、その連なりを思い描けるだけの品々を集めます。ジョットは始まりになりました。ボッティチェッリはメディチのフィレンツェの詩人になりました。レオナルド、ミケランジェロ、ラファエロは偉大な個人になりました。カラヴァッジョは切断になりました。

この連なりには本物の洞察があります。同時にそれは別のものを見えにくくします。工房は名前の背後に消えます。聖なる用途は様式になります。競合する庇護者はメディチの町の脇役になります。美術館は品を保存すると同時に、品どうしのあいだに新しい関係を作ります。

その関係が強いのは、目に見えるからです。ジョットは歴史の時間でレオナルドの前に立てます。ボッティチェッリは信心と神話のあいだに置けます。画廊は抽象的な年表に物理的な形を与えます。

名声は持続した注意から育ち、どこに注意が落ちるかを決めるのを施設が助けます。中心にとどまる作品があるのは、それが注意深く見ることに報い続けるからです。同時にそれらは、複製、教育、案内書、写真、そして物語の中心に置き直すという繰り返される決定からも力を得ます。

結果は陰謀でも中立な順位づけでもありません。世代ごとに、前の世代の注意の習慣を受け継ぎ、それを繰り返しやすくしていくのです。

ウフィツィは過去を保存する以上のことをしています。過去についての一つの論も張っているのです。

その論は何度も変わってきました。作品はフィレンツェの各コレクションのあいだを動き、帰属は移り、修復は見えるものを変え、研究者は見過ごされてきた画家と文脈を視界に戻しました。規範は動かないままでなくても、長持ちしうるのです。

この論の中心に、一族はいまも居ます。誰がそれを語るかは、もう一族が決めません。

第十部　持ち主のあとの美術館

生き延びるのは肉体労働です

法的な取り決めは、将来コレクションが散らされるのを防ぐ助けにはなります。美術館を永久に安全にすることはできません。

第二次世界大戦の間、作品は外され、爆撃と占領と破壊と盗難から隠されました。永久に美術館に付いていると思われた絵が、また、荷造りし、運び、記録し、隠し、取り戻し、掛け直さねばならない品に戻ります。写真の記録には、木箱、壁の空白、傷んだ構造、消耗する修復の作業が残っています。

写真は保護を手で触れられるものにします。木箱を打ち、絵を持ち上げ、道筋を選び、目録を照合し、間に合わせの避難先を仕立てる。美術館が生き延びるのは、人が圧力の下で判断するからです。どの建物が、どの道が、どの倉庫が安全なままかも分からないままに。

次の非常事態は、予告もなく、敵もなくやって来ました。

1966年11月4日の午前二時半ごろ、アルノ川がフィレンツェに入りました。夜が明けるころ、水は大聖堂のまわりで三メートル、低い地区では五メートルを超えていました。三十五人が亡くなりました。二日後に川が引くと、市には約六十万トンの泥が残り、燃料タンクが破れていたため、その泥は重油と混ざり、触れたものすべてに染み込んで落ちませんでした。

ウフィツィでは、職員が作品を上へ運び、構造が持たないことを恐れてヴァザーリの回廊から絵を外しました。水は一階、修復室、収蔵庫、写真アーカイヴに達しました。

そこへ学生たちが来ました。イタリア中と国外から若い人々が、訓練もなく指示もないまま来て、凍える地下で何週間も、水を吸った本や板を手から手へ泥の中から運び出しました。フィレンツェは彼らを *angeli del fango*、泥の天使と呼び、その名が残りました。

この洪水は、文化の物質的な性質を無視できないものにしました。傑作とは、木、カンヴァス、膠、顔料、ワニス、額、紙、そして過去の修理が積み重なった歴史です。水はそれぞれの層に別々の仕方で届きます。

洪水は修復の公的な像も変えました。救出はもう、損傷のあとに行われる目に見えない作業ではなくなります。泥、ふくれた本、染みた表面、ボランティアの写真が、美術品の救出をこの市の現代の輪郭の一部にしました。

1993年5月27日、ウフィツィのすぐ隣、ジョルジョフィリ通りでマフィアの自動車爆弾が爆発します。五人が亡くなりました。爆発は建物を損ない、美術館の記録によれば絵画173点と彫刻56点に被害が及びました。

かつて一つの王朝の卓越を示すために使われたコレクションは、それを壊すことが政治的な暴力になるほど大きな、公共の記憶の一部になっていたのです。

戦争と洪水と爆弾は、それぞれ違う仕方でこの美術館を脅かしました。一つは疎開を、一つは緊急の保存を、三つ目は意図された破壊の修復を求めました。危機のたびに、コレクションを救うとは何をすることかが変わりました。生き延びたのは、新しい非常事態のたびに、人がまた守り方を考え出したからです。

ヴィーナスは動かずに美術館を出ていく

近代の名声は別種の圧力を生みます。多くの来訪者は、カンヴァスを見る前に《ヴィーナスの誕生》の複製を何度も見ています。教科書、広告、ソーシャルメディア、切り取られた細部から組み立てた記憶を携えて来るのです。携帯が上がるのは、物質的な出所に接した証拠が欲しいからです。

この絵には、複製がしばしば取り去ってしまう寸法と物質と一続きの動きがあります。ヴィーナスは顔と髪の帳だけではありません。風が一方から押し、岸がもう一方で待ち、その身体は二つの間に到着します。カンヴァスはさらに、年月と修復と物としての作られ方の痕跡を帯びていて、きれいなデジタル画像はそれを消しがちです。

ネット上では、この図像は簡単に切り離されます。切り取られ、反転され、動かされ、広告に使われ、茶化され、政治的な記号にされます。顔は、風も岸も身体も、絵の本当の寸法もないまま旅をします。

これは長い連なりの中のもう一度の文脈の入れ替えです。家、コレクション、公共美術館、写真、デジタルの流通。どの段階も接触を広げ、出会いを変えます。

MuseScope もこの流通に加わっています。どの細部を選ぶか、どの二点を並べるか、どんな声を添えるかが、作品との出会い方を変えます。すべきことは、媒介が中立のふりをすることではなく、その媒介を賢く、透明にすることです。

アンナ・マリーア・ルイーザ・デ・メディチの肖像 · 1690 · アントニオ・フランキ · ピッティ宮殿

反転

この物語の始まりで、メディチ家は図像を自分たちのまわりに集めます。終わりでは、作品が残り、一族はその只中に立っています。注文主として、モデルとして、収集家として、統治者として、そして歴史上の問題として。持ち主が、自分の持ち物の一部になったのです。

そこで冒頭の肖像に戻ります。アンナ・マリーア・ルイーザが描かれたのは二十三歳のとき、結婚してドイツへ発つ前年であり、今日ほとんどの人が彼女について知っている唯一のこと、あの署名の半世紀前でした。彼女は、コレクションが一つにまとまって残るよう求めました。国家の飾りのため、公衆の役に立つため、そしてよそ者の好奇心を引き寄せるために。

毎年、数百万のよそ者が好奇心を抱いてフィレンツェにやって来ます。まさに、書かれたとおりに。

本書で取り上げる作品

登場順に33点

アンナ・マリーア・ルイーザ・デ・メディチの肖像
アントニオ・フランキ · 1690 · ピッティ宮殿

サンタ・トリニタの荘厳の聖母
チマブーエ · 1290 · ウフィツィ美術館

玉座の聖母
ジョット · 1300 · ウフィツィ美術館

聖アンサヌスと聖マッシマを伴う受胎告知
シモーネ・マルティーニ · 1333 · ウフィツィ美術館

東方三博士の礼拝
ジェンティーレ・ダ・ファブリアーノ · 1423 · ウフィツィ美術館

ポルティナーリ祭壇画
フーゴー・ファン・デル・グース · 1475 · ウフィツィ美術館

東方三博士の礼拝
サンドロ・ボッティチェッリ · 1500 · ウフィツィ美術館

コジモ・イル・ヴェッキオのメダルを持つ男の肖像
サンドロ・ボッティチェッリ · 1474 · ウフィツィ美術館

コジモ・イル・ヴェッキオの肖像
ポントルモ · 1519 · ウフィツィ美術館

プリマヴェーラ
サンドロ・ボッティチェッリ · 1480 · ウフィツィ美術館

ヴィーナスの誕生
サンドロ・ボッティチェッリ · 1480 · ウフィツィ美術館

アペレスの誹謗
サンドロ・ボッティチェッリ · 1497 · ウフィツィ美術館

キリストの洗礼
アンドレア・デル・ヴェロッキオ · 1472 · ウフィツィ美術館

受胎告知
レオナルド・ダ・ヴィンチ · 1472 · ウフィツィ美術館

東方三博士の礼拝
レオナルド・ダ・ヴィンチ · 1482 · ウフィツィ美術館

ドーニ・トンド
ミケランジェロ · 1506 · ウフィツィ美術館

レオ10世の肖像
ラファエロ · 1518 · ウフィツィ美術館

エレオノーラ・ディ・トレドとその息子ジョヴァンニ・デ・メディチの肖像
ブロンズィーノ · 1544 · ウフィツィ美術館

The Uffizi courtyard from the Piazzale degli Uffizi

Inside the Vasari Corridor

The Tribune of the Uffizi

メディチのヴィーナス
Attributed to Cleomenes, son of Apollodorus of Athens · 紀元前100年頃 · ウフィツィ美術館

ウルビーノのヴィーナス
ティツィアーノ · 1538 · ウフィツィ美術館

The Knife Grinder (Arrotino) in the Tribune

長い首の聖母
パルミジャニーノ · 1535 · ウフィツィ美術館

バッカス
カラヴァッジョ · 1593 · ウフィツィ美術館

メドゥーサ
カラヴァッジョ · 1597 · ウフィツィ美術館

ベトリアへ帰るユディト
サンドロ・ボッティチェッリ · 1470 · ウフィツィ美術館

ホロフェルネスの遺体の発見
サンドロ・ボッティチェッリ · 1470 · ウフィツィ美術館

ホロフェルネスの首を持つユディト
クリストファノ・アッローリ · 1611 · パラティーナ美術館

ホロフェルネスの首を斬るユディト
アルテミジア・ジェンティレスキ · 1620 · ウフィツィ美術館

東方三博士の礼拝
アルブレヒト・デューラー · 1504 · ウフィツィ美術館

ヴィーナスの誕生
サンドロ・ボッティチェッリ · 1480 · ウフィツィ美術館

画家

アルブレヒト・デューラー
1471–1528

アルテミジア・ジェンティレスキ
1593–1653

チマブーエ
1240–1302

ジョット
1267–1337

ミケランジェロ
1475–1564

ラファエロ
1483–1520

ティツィアーノ
1488–1576

アンドレア・デル・ヴェロッキオ
1435–1488

ブロンズィーノ
1503–1572

クリストファノ・アッローリ
1577–1621

フーゴー・ファン・デル・グース
1440–1482

パルミジャニーノ
1503–1540

サンドロ・ボッティチェッリ
1445–1510

アントニオ・フランキ
1638–1709

カラヴァッジョ
1571–1610

ジェンティーレ・ダ・ファブリアーノ
1370–1427

レオナルド・ダ・ヴィンチ
1452–1519

ポントルモ
1494–1556

シモーネ・マルティーニ
1284–1344

美術館

ウフィツィ美術館
フィレンツェ

ピッティ宮殿
フィレンツェ

本書のすべての作品には musescope.app に専用のページがあります。

出典・参考文献

使用文献

美術館とそのコレクション

ウフィツィ美術館。ウフィツィについて

ウフィツィ美術館。トリブーナ

ウフィツィ美術館。ヴァザーリの回廊：歴史

ウフィツィ美術館。*1966*年の洪水とフィレンツェの美術遺産の被害

フィレンツェ大学。アンナ・マリーア・ルイーザ・デ・メディチ

メディチ家、フィレンツェ、ルネサンス

ヴァザーリ、ジョルジョ『美術家列伝』1550年初版、1568年増補版。

de Roover, Raymond. *The Rise and Decline of the Medici Bank, 1397–1494*. Harvard University Press, 1963.

Hibbert, Christopher. *The House of Medici: Its Rise and Fall*. Morrow, 1975.

Brown, Alison. *The Medici in Florence: The Exercise and Language of Power*. Olschki, 1992.

Weinstein, Donald. *Savonarola: The Rise and Fall of a Renaissance Prophet*. Yale University Press, 2011.

Garrard, Mary D. *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*. Princeton University Press, 1989.

作品図版はピッティ宮殿; ウフィツィ美術館; パラティーナ美術館の所蔵によります。 アーカイブ資料：Txllxt TxllxT, Wikimedia Commons; Diomidis Spinellis, Wikimedia Commons; Fabrizio Garrisi, Wikimedia Commons; Yair Haklai, Wikimedia Commons; Uffizi Photographic Department。 デジタル複製はウィキメディア・コモンズより。細部のトリミングは MuseScope。 美術館の名称および標章は各館に帰属し、本書では取り上げた作品を示すためにのみ用いています。作品図版はパブリックドメインの写真、または各図版に記載したライセンスに基づいて掲載しています。本文は MuseScope によるものです。本書は取り上げた美術館が発行・監修したものではありません。 MuseScope のウェブサイトで元の記事を読む 本文・翻訳・デザイン © 2026 MuseScope。クリエイティブ・コモンズ 表示 - 改変禁止 4.0 国際 (CC BY-ND 4.0) の下で提供されています。 この PDF は MuseScope のクレジットを明記すれば、変更を加えずに複製・再配布できます。 作品の複製および第三者提供の素材はこのライセンスの対象外で、各クレジットに記載された権利状態が適用されます。 サポート: support@musescope.app · Instagram: @musescope.app

MUSESCOPE

もっと見る

物語は最後のページで終わりません

この本が扱うのは一つの美術館です。MuseScope には数千の美術館の、数万点の作品が同じ語り口で、十の言語で収められています。自宅でも、絵の前でも、読むことも聴くこともできます。

見わたす

数万点の作品に、それぞれのいきさつをやさしい言葉で。

かざす

美術館にいるなら、絵にカメラを向けてください。何を見ているのかが分かります。

備える

出かける前にコースをたどれます。たとえばルーヴルで見るべき二十点。何を探せばよいかが分かります。

どの物語も聴けます。細部が気になったら、そのまま尋ねてください。

シリーズ

本書は「世界の美術館」シリーズの一冊です。ほかの巻は musescope.app/articles に。

スマートフォンで読み取るとアプリが入ります。読むのはパソコンでも、館内を歩くのは無理ですから。

HTTPS://
MUSESCOPE.APP

ヴィーナスの誕生 · 1480 · サンドロ・ボッティチェッリ · ウフィツィ美術館

数ある美術館のひとつ。残りはアプリの中に。

世界の美術館シリーズ · 2026
MUSESCOPE エディション · MUSESCOPE.APP